

Versión digital en :

<http://www.uam.es/mikel.asensio>

Sobre o Lugar Expositivo - um olhar crítico sobre os espaços de exposição de arte contemporânea em Porto Alegre

Dania Moreira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumen: As instituições dedicadas às funções museológicas ou expositivas, bem como todo o sistema cultural, vem assistindo ao crescente interesse da sociedade contemporânea e do mercado no produto Exposição de Arte. Essa arte se apresenta e se difunde, alcança a almejada visibilidade na mídia e no circuito cultural na maior parte das vezes dentro das instituições, ainda que ocorram também em lugares alternativos ao cenário das artes. O presente trabalho propõe-se a uma reflexão sobre o papel das instituições ou lugares da arte neste quadro e tenta estabelecer as relações existentes entre o produto finais exposição, os valores simbólicos desejados e atribuídos, os artistas, as obras de arte contemporâneas criadas e comunicadas, o acesso aos lugares expositivos e ainda os processos de comunicação além do lugar expositivo. A museologia aprofunda pesquisas e reflexões sobre a mediação entre obra e público e os lugares onde acontecem as relações, elaborando as narrativas e propondo formas de acesso ao conhecimento através das exposições. Diante do conceito expandido de Museu e da flexibilidade das instituições museológicas contemporâneas, e das questões propostas pelos artistas e suas obras, que exigem novas formas de exposição, trabalhando a partir de uma realidade local, pretende-se contribuir com a compreensão dos fenômenos que configuram a cena da arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Sistema das Artes, Lugar, Exposição, Museu.

Abstract: *Institutions dedicated to the functions of museum or exhibition, as well as the entire cultural system, has seen the growing interest of contemporary society and market on the product Art Exhibition. This art appears and spreads; it reaches the desired visibility in the media and the cultural circuit in most cases within the institutions, even when they occur also in alternative locations in the art scene. This paper proposes a reflection on the role of institutions and places of art*

in this context and attempts to establish the relationship between the final product Exhibition, and the desired and assigned symbolic values, the artists, the works of contemporary art created and reported, the access to places for exhibitions and even the processes of communication beyond the exhibition place. Museology deepens the research and reflection on the mediation between art work and visitors and places, preparing accounts and proposing ways to access knowledge through exhibitions. Given the expanded concept of Museum and flexibility of contemporary museological institutions, and the questions posed by the artists and their works, which require new forms of exposure, working from a local reality, to contribute to the understanding of the phenomena that shape the contemporary art scene.

Keywords: Contemporary Art, System of the Arts, Place, Exhibition, Museum.

Lugares da arte contemporânea

Hoje já não se faz artes visuais, hoje se é um artista. Pelas características da produção contemporânea de arte, seria possível considerar que os lugares tradicionais [de exposição de [obras de] arte] seriam cada vez mais não necessários¹⁴. Ou seja, os lugares institucionais de exposição tenderiam a ser cada vez menos ‘institucionais’ e mais ‘lugares’, menos formais, dando abrigo às novas formas de relação surgidas a partir do movimento de ruptura com os suportes tradicionais da arte e a aproximação com a vida.

Desta forma, os espaços expositivos estariam mais coerentes com esse movimento ocorrido na arte¹⁵, evidenciado nos anos 60, por artistas como Joseph Beuys, Claes Oldenburg, ou Ligia Clark e Helio Oiticica no Brasil, no qual “o processo de criação artística passa a ser enfatizado em detrimento do produto acabado, da obra de arte.” Já em Duchamp, “o ambiente e o espectador ganham um espaço privilegiado no trabalho desses artistas, que despontam mais empenhados em produzir novas relações espaciais, em instaurar lugares, do que em gerar formas”¹⁶. As obras, as formas e o espaço onde se materializam assumem um novo estatuto, a partir das novas relações propostas pelo artista em relação à dualidade sujeito-objeto, como ressalta Helio Oiticica: “Nesse século a revolução que se verificou no campo

14 BERNARDES, Maria Helena. Palestra Museu, Arte e Educação: desenvolvendo o mundo, no Colóquio internacional de Arte Contemporânea e Museus: Transversalidades Poéticas e Políticas, 2010 (anotações da autora).

15 BUENO, Maria Lucia. Artes Plásticas no Século XX: modernidade e globalização. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1999, p. 225.

16 Id. p. 225.

da arte está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação.”¹⁷ Esta extensão dos limites da arte trouxe uma série de transformações no campo da arte, bem como nos seus modos de exposição. Os lugares onde a arte acontece – é concebida ou efetivada – e a posição do artista no sistema, além do seu discurso, vão se tornar pontos-chave das estratégias poéticas e do debate da crítica¹⁸.

Neste contexto são tidos como preferenciais espaços que permitem experimentação, contrapondo-se aos espaços tradicionais, como o museu de arte desenvolvido a partir dos moldes dos ‘gabinetes de curiosidades’ e o próprio museu de arte moderna – que segundo Walter Zanini¹⁹ “definia-se por atuar ulteriormente a um fato definitivamente consumado que é a obra”.

Mas, de forma paradoxal, como destaca Maria Helena Bernardes²⁰, quanto mais a arte contemporânea grita que não precisa do museu ou espaço expositivo para acontecer, mais assistimos à reorganização dos mercados de arte e das instituições para incluir as produções recentes e de características pouco convencionais, bem como o crescente interesse dos artistas em geral na sua inserção neste circuito. Há uma reversão, de uma situação de refração a um momento de busca de equilíbrio no sistema, dentro de um contexto mais abrangente que compreende as indústrias culturais e a cultura inserida em uma economia de mercado, a partir dos conceitos e práticas da economia da cultura, que vem ocorrendo ao longo dos últimos anos. “Houve uma grande aversão aos museus e à institucionalização, principalmente pelas vanguardas modernas e seus refluxos. Isso ocorreu inclusive no Brasil (...). Não foram poucos os artistas que execraram os espaços tradicionais de arte. Desde então é comum a ideia de que uma exposição ou o próprio circuito de arte teria o poder de neutralizar a força de um trabalho. A isso se acrescenta a postura, que hoje se evidencia como ingênua, de que o espaço público, a rua, seria um

17 OITICICA, Helio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org). Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 95.

18 Ver FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org). Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 19.

19 ZANINI, Walter. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. In RAMOS, Alexandre Dias (org.) Sobre o Ofício do Curador. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 59. O autor, nos anos 70, aponta que “as críticas à estrutura deste museu receptáculo e de propósitos inventariais, comparável no seu elitismo a um júri intocável em suas decisões, redobram de intensidade depois de 1968”, propondo que o museu de arte contemporânea deve assumir novas formas, de acordo com as características das produções e dos artistas que abriga.

20 BERNARDES, id. Nota 1

espaço genuíno, livre e à margem do circuito e do mercado, como se o mercado não estivesse presente em todos os campos.”²¹

A arte contemporânea de ênfase conceitual alimentou-se do combate às instituições, travando – e perdendo – as batalhas contra a história, o museu e o mercado, o que acabou por trazer mais prejuízos à própria ideia de arte do que às instituições artísticas. Teixeira Coelho identifica que, se o espírito do final dos anos 60 foi contra a Modernidade e ao mesmo tempo contra as Instituições que a caracterizavam, a pós-modernidade trouxe o reconhecimento da sua existência e da convivência pacífica com as instituições, e os artistas contemporâneos de então, como os de hoje, numa aparente contradição aos discursos contemporâneos de base conceitual, continuavam a querer que o museu, a bienal, as galerias e o mercado lhes dessem “a devida e necessária certidão de existência artística”.

Já Ticio Escobar também se refere a uma espécie de conciliação, e deixa transparecer nas entrelinhas uma certa ironia, quando comenta que as estratégias de vanguarda baseadas no impacto, na provocação e na inovação constante foram “assumidas suavemente por um sistema econômico cultural onívoro, capaz não só de neutralizar a desobediência, mas também de nutrir-se dela, de promovê-la e demandá-la, de pagar muito bem por seus gestos”²². Ele ressalta que no atual sistema de cultura não só a perversão característica das vanguardas deixa de ser subversiva, como a própria subversão passa a ser aproveitada como produto²³. Neste panorama, mantêm-se ainda zonas de experiências, que são zonas de conflito e negociação, como trincheiras contra as ‘invasões’ dos outros campos não-artísticos da cultura que “transtornam o conceito de arte e remetem à pergunta acerca das possibilidades críticas que tem hoje o fazer artístico em meio a um cenário ‘sobredeterminado’ esteticamente pelas lógicas comunicativas, mercantis e políticas da cultura de massas.”²⁴

21 ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In RAMOS, Alexandre Dias (org.) Sobre o Ofício do Curador. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 48.

22 ESCOBAR, Ticio. Zona en Litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total. In DUARTE, Paulo Sérgio (org.). Rosa-dos-Ventos. Posições e direções na Arte Contemporânea. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, p. 68.

23 Id., p. 68.

24 Ibid., p. 66.

As relações no campo cultural, especificamente no que tange às instituições de arte, são cada vez mais mediadas pelo marketing cultural – proporcionalmente ao porte e à inserção da instituição em outros aspectos da economia da cultura (mercados de arte e patrimônio, indústrias culturais e políticas culturais). Essa relação complexa, onde o contexto cultural age sobre o criador e ao mesmo tempo é transformado por ele, acrescida da ampliação de conceitos de público ou de patrimônio cultural, forçou também a ampliação do próprio conceito de museu enquanto instituição. Assistimos à multiplicação de centros culturais e artísticos, bem como a uma revalorização dos museus e das galerias e espaços expositivos de instituições culturais como instâncias de consagração e legitimação da arte, ao lado da utilização cada vez mais eficaz dos meios de comunicação de massa e das mídias sociais nas ações e produções artísticas atuais, de certa forma quase sempre dentro do sistema e seguindo as regras do jogo do marketing cultural.

Inúmeras instituições já mobilizam o potencial da web para incrementar e disseminar seu alcance de público e fazer o registro das suas atividades, criando uma visibilidade permanente na rede, disponibilizando no espaço virtual atemporal a mostra física, que tem espaço e tempo de duração limitados. “Em maior ou menor grau, mostras pós-2000 também tem uma presença on-line para assegurar visibilidade e fornecer informações durante a exibição e, depois disso, um arquivo permanente do evento ou exposição.”²⁵ A maioria das instituições tende a reproduzir modelos convencionais de catálogos e material informativo, em alguns casos extremamente limitados – para não prejudicar a comercialização do material gráfico produzido para venda. Aqui ainda há um imenso campo a explorar, pois a relação entre o digital e o físico é crucial para determinar o que vai ser esquecido e o que vai ficar na História da Arte.

Paralelamente à produção “formal”, encontramos inúmeras iniciativas que, fora do lugar da hegemonia, tem outro circuito e outras formas de circulação e relações sociais: como exemplo, postagens na internet de vivências em lugares expositivos, gravadas e publicizadas por indivíduos que atuam como artistas, críticos ou espectadores, e que estão interessados em comunicar-se com o público da arte em exposição e partilhar a sua experiência, o seu ponto de vista.

25 GREENBERG, Reesa. Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web. In Tate Papers, Landmark Exhibitions Issue, 12, Autumn 2009. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn>, acesso em 20/08/2010.

“O YouTube, em particular, tem revolucionado o que é publicamente lembrado sobre exposições através de material não encontrado nos websites de museus, tais como vídeos de vernissages onde o foco está tanto nos frequentadores quanto na arte, vídeos tomados clandestinamente em exposições por indivíduos, ou a adição de trilhas sonoras ou comentários.”²⁶

Além disso há uma significativa produção que se encontra ainda à margem do sistema, buscando acessar o circuito oficial e o mercado, desenvolvendo um circuito paralelo (não ‘por opção’, mas pela ‘falta de’), que acaba funcionando como uma estratégia de ingresso ao sistema, quando é reconhecido pelos agentes legitimadores.

É a inserção no circuito, a comunicação com o público e com os seus pares, que torna o artista existente no mundo da arte. A legitimação se dá pelas instâncias do sistema, e passa pelos espaços expositivos. Bausbaum²⁷ aponta, quanto à posição do artista em relação ao sistema de artes, uma dupla lógica: se é ‘emergente’, ou seja, iniciante no sistema, busca espaço, através da inscrição em editais e prêmios; se já tem uma carreira desenvolvida, depende de convites e curadorias que o coloquem em evidência, com exposições em espaços de maior peso dentro do sistema, valorizando os seus trabalhos no mercado. Assim, interpenetram-se na dinâmica cultural local, assim como no circuito globalizado, diferentes formas de apropriação e relação do artista com os museus e instituições culturais e seus espaços expositivos, seu público e sua posição no sistema das artes.

“De fato, o museu contemporâneo não precisa mais ser de seu tempo, apenas, assim como as artes que acolhe não tem mais como ser apenas de seu tempo – não enquanto a dinâmica cultural maior da sociedade apresentar os traços atuais de interpenetração de tudo, das tendências, dos espaços e dos tempos. O nó górdio do museu e da arte contemporânea (a arte contemporânea, que não quis o museu mas que pede para entrar no museu, deve ter um lugar no museu? O museu deve abrigar a arte que se recusa verdadeiramente a ir para o museu? Para que um museu seja contemporâneo, que tipo de arte deve ter?) é cortado, assim, com espada. Vencendo, as poéticas do processo foram derrotadas. Derrotado, o museu venceu”.²⁸

26 GREENBERG, id.

27 Anotações da autora na Conferência: Arte e mercado: galerias, museus, coleções e baratos afins, proferida por Ricardo BAUSBAUM no Colóquio internacional de Arte Contemporânea e Museus: Transversalidades Poéticas e Políticas, no Santander Cultural, em 2010.

28 COELHO, Teixeira. Guerras Culturais. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000, p. 207.

Os lugares da arte contemporânea em porto alegre

Para conhecer os espaços expositivos de uma cidade, é preciso vivenciá-los, observar a maneira sutil como adquirem um caráter próprio com o passar do tempo, de acordo com as mostras que acolhem. Ou, por outro lado, como permanecem rígidos e impávidos cubos brancos buscando uma neutralidade impossível²⁹, diante de uma arte que já não aceita mais desvincular-se de um contexto. Em Porto Alegre encontramos todas essas espécies de lugares, que se propõem a acolher, estimular, qualificar, difundir, democratizar, comercializar, sustentar, defender, viver de arte contemporânea. Como num organismo, cada qual cumpre sua função dentro do todo, com seu peso no circuito, como instância de legitimação. Examinamos os espaços expositivos de Porto Alegre utilizando a chave do lugar – o onde – isso tudo acontece, acessando ao que é feito visível em nosso meio, por quem e em que dimensões, e as práticas sociais que acompanham a circulação da arte. “Se nem tudo que é museável é arte, a atual reflexão sobre o que consideramos arte hoje se encontra intimamente ligada à decisão de que coisa resulta digna de ser exposta, preservada e portanto legitimada, e o que não.”³⁰

Para compreendê-los melhor é preciso entrar nos bastidores, ver além da imagem que as próprias instituições querem passar através dos discursos dos materiais institucionais e publicidade – ou da ausência deles. O olhar é múltiplo, e abrange o ponto de vista do artista e gestor cultural, além do teórico e do pesquisador.

Alguns lugares são ufanistas, destacando sua condição histórica, enquanto a maioria faz um discurso ‘politicamente correto’, utilizando largamente conceitos e lugares-comum aceitos no meio artístico. Os espaços fundados por artistas, originados de ateliers, enfatizam sua intenção de ser lugar de experimentação. Por sua vez, espaços ligados à instituições particulares de ensino preocupam-se em fazer a sua divulgação do espaço como mais uma das vantagens encontradas pelos alunos da instituição.

29 “Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.” O’DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco. A ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 3.

30 ARES, Maria Cristina. Lo Museable. In OLIVERAS, Elena. Cuestiones de arte contemporâneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, p. 59.

Temos que levar em consideração as diferenças abissais que existem entre os elementos desse sistema: existem ‘elos’ robustos, poderosos – mas que também tem as fragilidades ou os ônus próprios da sua condição³¹, e outros cuja força ou grandeza é só aparente, não resistindo a investigações mais profundas – é o caso das grandes instituições históricas públicas, que oscilam com os diferentes governos, entre momentos de maior superficialidade na busca de prestígio e sustento através de ações de efeito junto à mídia e ao público em geral³², e momentos em que é feita a opção por uma programação que envolve atividades de maior alcance social e de incremento da cultura e do conhecimento. Outros ‘elos’ são demasiadamente pequenos, subsistindo por força das capacidades individuais dos seus gestores, sustentados por motivações quase idealistas, e suas despesas e projetos são modestos e a longo prazo: funcionam quase como projetos de vida. Outros misturam melhores condições financeiras e idealismo.

É interessante observar como alguns espaços se transformam e se transfiguram a cada mostra, enquanto outros optam por uma formatação mais rígida, dando menos lugar à ousadia e ao experimento. Vale observar que as decisões sobre como expor o seu trabalho não estão [somente] nas mãos dos artistas, mas também se dão em função das opções curatoriais, da forma de seleção e dos objetivos da instituição que escolhe – ou é escolhida – pelo artista como canal de difusão de seu trabalho e comunicação com o público. Considerável também para essas decisões, e para o próprio desenvolvimento dos processos criativos, é o peso das despesas das exposições, dos custos acarretados pelas necessidades especiais de artistas com trabalhos não convencionais, que para algumas instituições são insustentáveis e portanto transferidos à responsabilidade do artista.

31 Muitas instituições são mantidas por empresas que pensam seus espaços culturais prioritariamente como negócio, com a administração vinculada diretamente à diretoria de marketing, cobrando metas financeiras e apoiando projetos oriundos de outras dimensões além da estritamente cultural, trabalhando com ênfase no marketing empresarial (venda de imagem/produtos da empresa mantenedora), e menos no marketing cultural da instituição (difusão dos produtos culturais).

32 O grande desafio enfrentado atualmente “se trata de una apuesta comercial que implica lograr que los establecimientos culturales públicos sean rentables, en la medida en que un requerimiento cada vez más frecuente es el funcionamiento con recursos propios”. HEINICH, Nathalie. *La Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002, p. 55. Em nosso caso, como a condições sociais e o projeto de democratização da cultura impedem a manutenção pela cobrança de ingressos, a solução disponível em nosso meio passa pela obtenção de parcerias e investidores, o que exige a realização de projetos de grande visibilidade na mídia.

É o que observamos no nosso contexto de Porto Alegre: onde os custos das exposições e qualquer alteração no espaço expositivo ficam por conta dos artistas em muitos espaços públicos, galerias comerciais e espaços institucionais, onde paredes brancas aparecem como um reflexo do enxugamento dos custos de produção, mais do que por uma opção conceitual pelo ‘cubo branco’. Já em espaços que contam com verbas próprias ou oriundas captação de projetos em Leis de Incentivo à Cultura, as manipulações e interferências nos espaços são muito mais presentes. No caso da Fundação Iberê Camargo, a arquitetura de Álvaro Siza e o conceito implícito na sua concepção do Museu é bem mais decisivo na forma de ocupação dos espaços, apesar da maior liberdade com as verbas.

O mercado de arte em Porto Alegre hoje é muito restrito, se comparado ao centro do país. Num quadro adverso, artistas tentam gerir os próprios espaços expositivos, experimentando novas possibilidades de subsistência a partir da arte. Surgem iniciativas como feiras de rua, que reúnem grande número de artistas e realizam intercâmbios, oferecendo obras de arte com preços acessíveis (de R\$ 2,00 a R\$ 2.000,00), e espaços como a Microgaleria Arte Acessível, que em cinco anos de atividades firmou-se como um lugar de excelência, com mostras individuais e venda das obras ao preço máximo de R\$ 220,00.

Considerações finais

No atual sistema temos um conjunto mais ou menos disperso de pessoas envolvidas com a arte – artistas, produtores, críticos, historiadores, museólogos, gestores culturais, que vivem as suas realidades específicas. Vivenciamos uma tripla transformação, que se refere aos modos de fazer e aos modos de apresentar esta arte, tanto quanto ao seu público:

“A arte contemporânea tem algo que a distingue de toda a arte feita desde 1400, é que suas principais ambições não são estéticas. (...) daí que o domínio primário de toda essa arte não seja o museu mesmo (...) e o museu por sua vez se esforça por acomodar-se às imensas pressões que lhe são impostas de dentro e de fora da arte. Então, tal como o vejo, nós somos testemunhas de uma tripla transformação – no fazer, nas instituições de arte e no público da arte.”³³

33 DANTO, Arthur. Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 209.

Fruto dessas transformações, ainda em processo, a realidade que vivenciamos no dia-a-dia em nossos espaços de arte é complexa. É nesse jogo entre obra, espaço expositivo e público que nos deslocamos. Convivendo com diferentes ideologias em relação, como a ideologia das paredes brancas, do uso museográfico que se pretende neutro, do contexto como conteúdo e da experimentação do lugar.

Percorrer os espaços de arte de Porto Alegre, seus espaços expositivos e as peculiaridades dos museus e instituições culturais, é uma experiência ora estimulante e recompensadora, ora chocante e frustrante. O universo analisado é um retrato diminuto de um quadro maior, que se repete e apenas se multiplica na medida em que ampliamos a abrangência das investigações.

Aqui foram lançados alguns pontos para a reflexão, que se aprofundam nas etapas posteriores dessa pesquisa. O Museu, a Casa de Cultura, a Galeria, os espaços informais são os lugares de exposição desta arte que nos fascina, lugares onde nos encontramos com a criação do artista, com a intenção do curador, com a opinião da crítica e a vivência do outro. Seja como artistas, produtores, críticos, curiosos, gestores, especialistas, amadores, apaixonados ou simplesmente como visitantes – fazemos parte deste lugar mágico: a exposição.

Referencias Bibliográficas.

BENHAMOU, Françoise. A Economia da Cultura. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

BRETT, Guy. Elasticity of Exhibition. In Tate Papers, Landmark Exhibitions Issue, 12, Autumn 2009.

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/brett.Shtm>, acesso em 20/08/2010.

BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (orgs). O Meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BUENO, Maria Lucia. Artes Plásticas no Século XX: modernidade e globalização. Campinas, SP: Edotira da Unicamp, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas recentes. Porto Alegre: Editora da UFRGS. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 1995.

BURKE, Peter. Hibridismo Cultural. Novo Hamburgo, RS: Unisinos, 2003.

CAUQUELIN, Anne. A Arte Contemporânea. Porto: Res Editora, 2001.

COELHO, Teixeira. Guerras Culturais. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000.

DANTO, Arthur. Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós, 2003

DUARTE, Paulo Sérgio (org.). Rosa-dos-Ventos. Posições e direções na Arte Contemporânea. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org). Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FERVENZA, Helio. Considerações da arte que não se parece com arte. In PORTO ARTE v.I, nº1, junho 1990. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990.

FRAIZE-PEREIRA, João A. Recepção estética em exposições de arte: ilusão, criação, perversão.

In **SOUZA, Edson L.A.**(org.). A invenção da vida: arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes&ofícios, 2001.

FREIRE, Cristina. Arte Contemporânea e Instituições: a exposição como fresta do imaginário. In Caderno de Textos – Curso de Formação de Mediadores – 5ª Bienal do Mercosul, 2005.

GIRAUDY, Danièle. BOUILHET, Henri. O Museu e a Vida. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró- Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro – RS; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias. O museu e a Exposição de Arte no século XX. São Paulo: EDUSP, 2004.

GREENBERG, Reesa. ‘Remembering Exhibitions’: From Point to Line to Web. In Tate Papers, Landmark Exhibitions Issue, 12, Autumn 2009. <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn>, acesso em 20/08/2010.

HEIN, Hilde S. The Museum in Transition. A Philosophical Perspective. Washington: Smithsonian Books, 2000.

HEINICH, Nathalie. La Sociología del Arte. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Museums and the Interpretation of Visual Culture. London: Routledge, 2000.

NOÉ, Luis Felipe. NOESCRITOS sobre eso que se llama arte. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco. A ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVERAS, Elena. Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o Ofício do Curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.

THORNTON, Sarah. Siete días en el mundo del Arte. Buenos Aires: Edhasa, 2009.